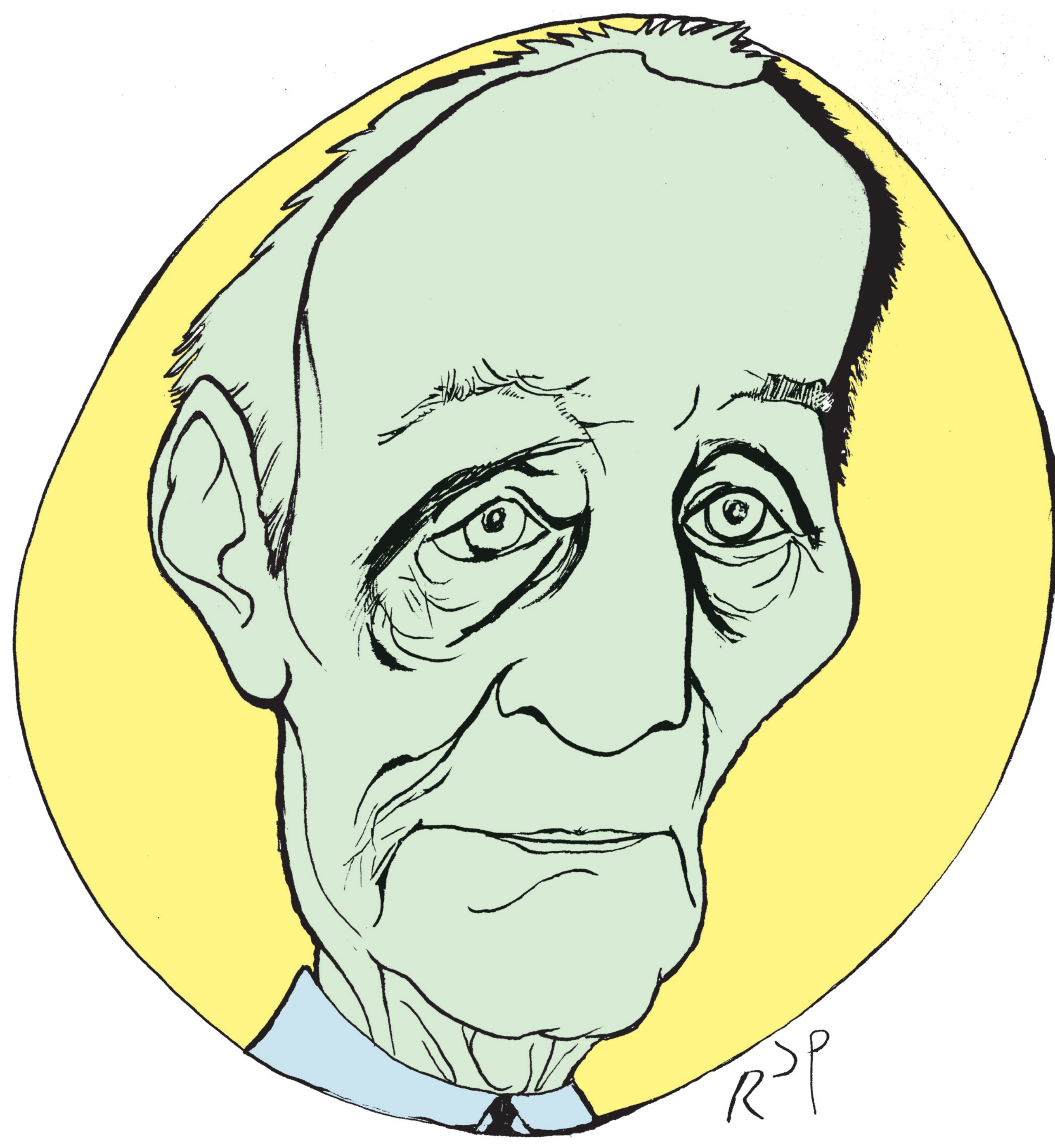


WILLIAM BURROUGHS



por Conrad Knickerbocker, **1965**

Petardos y silbatos resonaron marcando la llegada del nuevo año de 1965 en St. Louis, y las striptiseras de los bares de Gaslight Square salieron a bailar en las calles cuando llegó la medianoche. William Sweard Burroughs III, que esa noche había visto solo la televisión, estaba dormido en su habitación del Chase-Park Plaza Hotel, el más elegante de St. Louis. Después de una ausencia de veinte años, había vuelto a su ciudad natal desde Tánger.

Al mediodía del día siguiente estaba listo para la entrevista. Llevaba puesto un traje gris, liviano y con chaleco, de Brooks Brothers, una camisa con rayas azules de Gibraltar, de estilo inglés, y una corbata azul oscura con pequeños lunares blancos. Su estilo no era tanto pedagógico como didáctico o forense. Podría haber sido el socio importante de un banco privado, que decidía el destino de fortunas enormes, pero anónimas. Un amigo del entrevistador, al individualizarlo en el vestíbulo del hotel, pensó que se trataba de un diplomático británico. A los cincuenta años, es delgado; cada día hace complicados ejercicios abdominales y camina un buen trecho. Su rostro no tiene exceso de carne. Su expresión es tensa, y tiene rasgos intensos y cincelados. Durante la entrevista no sonrió, y se rió sólo una vez, pero da la impresión de alguien que puede reírse mucho en otras circunstancias. Tiene una voz sonora, y un tono razonable y paciente, con acento del Atlántico medio, esa clase de inflexión no localizable que adquieren los norteamericanos después de pasar muchos años en el extranjero. Habla elípticamente, en explosiones breves y claras.

Sobre la cómoda de su cuarto había una pequeña radio a transistores de fabricación europea, varios libros de ciencia ficción de edición económica, y *Romance*, de Joseph Conrad; *El día que mataron a Lincoln,* de Jim Bishop, y *Los fantasmas de las casas norteamericanas*, de James Reynolds. Una cámara Zeiss Ikon, dentro de una funda de cuero, yacía sobre una de las camas gemelas, junto a un ejemplar de *Field & Stream*. Sobre la otra cama había unas tijeras grandes, recortes de las páginas sociales de los periódicos, fotografías y un álbum de recortes en el que había estado trabajando en el momento en que llegó el entrevistador. Había empezado tres álbumes de recortes varios meses antes, en Tánger. Estaban hechos con material mecanografiado, fotos y recortes de material impreso pegados en collage en libros de contabilidad franceses. Uno de ellos estaba dedicado a Gibraltar, y los otros dos a temas generales. Una máquina de escribir portátil, marca Facit, se veía sobre la mesa, y gradualmente uno advertía que la habitación, aunque prolija, estaba llena de papeles.

Después de una breve discusión sobre el uso del grabador para preparar entrevistas recortadas, Burroughs se acomodó en una silla junto a la ventana. Fumaba incesantemente, alternando entre una caja de Ovals ingleses y otra de Benson & Hedges. A medida que avanzaba la entrevista, la habitación se llenó de humo. El abrió la ventana. La temperatura exterior era de 21º, el día de año nuevo más cálido en la historia de St. Louis; una avispa voló hasta posarse en el cristal de la ventana. La habitación, situada en el piso doce, dominaba los techos de las casas de una serie de calles privadas, cerradas con verjas en ambos extremos, que antes habían constituido uno de los vecindarios más exclusivos de St. Louis. En una de esas casas, en el número 4664 de la avenida Pershing, había nacido Burroughs. El brillo de la tarde se hizo más profundo. Los amortiguados gritos de los niños se elevaban desde los amplios callejones de ladrillos en los que el mismo Burroughs había jugado de niño.



WILLIAM BURROUGHS

¿Cuándo y por qué empezó a escribir?

–Empecé a escribir alrededor de 1950; tenía entonces treinta y cinco años; aparentemente no hubo ninguna motivación fuerte. Simplemente intentaba poner por escrito, en un estilo más o menos directo, periodístico, algo sobre mis experiencias con la adicción y con los adictos.

¿Por qué empezó a consumir drogas?

–Bien, simplemente estaba aburrido. Aparentemente no tenía mucho interés en convertirme en un exitoso ejecutivo publicitario ni en ninguna otra cosa, ni tampoco en vivir la clase de vida que Harvard diseña para uno. Después de que me convertí en adicto en Nueva York, en 1944, las cosas empezaron a ocurrir. Me metí en algunos problemas con la ley, me casé, me mudé a Nueva Orleáns y después me fui a México.

¿Qué piensa usted de los alucinógenos y de las nuevas drogas psicodélicas... el LSD-25?

–Creo que son extremadamente peligrosas, mucho más peligrosas que la heroína. Pueden producir terribles estados de ansiedad. He visto gente que se tira por la ventana, en tanto el adicto a la heroína se interesa fundamentalmente por observarse el propio pie. Fuera del riesgo de la carencia de la droga, para él la peor amenaza es la de una sobredosis. He probado casi todos los alucinógenos, afortunadamente sin ninguna reacción de ansiedad. Para mí, el LSD-25 produce reacciones similares a las de la mescalina. Como todos los alucinógenos, el LSD me produjo un estado de conciencia incrementado, más bien un punto de vista alucinado y no alucinaciones verdaderas. Uno puede mirar el picaporte de la puerta, y parecerá girar, aunque uno sabe que es consecuencia de la droga. También colores como los de Van Gogh, con todos esos remolinos, y el estriado del universo.

¿Las visiones de las drogas y las visiones del arte no se mezclan?

–Nunca. Los alucinógenos producen una suerte de estados visionarios, pero la morfina y sus derivados disminuyen la conciencia de los procesos interiores, del pensamiento y las emociones. Matan el dolor, pura y simplemente. Están absolutamente contraindicados para cualquier trabajo creativo, e incluso en la contraindicación al alcohol, la morfina, los barbitúricos, los sedantes... todo el espectro de drogas sedantes. En cuanto a las visiones y la heroína, tuve un período alucinatorio al principio de la adicción, por ejemplo, la sensación de desplazarme por el espacio a gran velocidad, pero en cuanto la adicción se tornó estable, dejé de tener visiones por completo, y muy pocos sueños.

¿Usted considera que la adicción es una enfermedad, pero también un hecho y un drama humanos, de importancia central?

–Ambas cosas, absolutamente. Es tan simple como la manera en que alguien llega a convertirse en alcohólico. Se empieza a beber, eso es todo. Le gusta, bebe, y después alguien se convierte en alcohólico. Estuve expuesto a la heroína en Nueva York... es decir, andaba por allí con gente que la consumía; yo la ingerí, los efectos fueron placenteros. Seguí consumiéndola y me convertí en un adicto. Recuerde que si se la obtuviera con facilidad, habría cualquier cantidad de adictos. La idea de que la adicción es de algún modo una enfermedad psicológica es, creo yo, totalmente ridícula. Es tan psicológica como la malaria. Es todo cuestión de exponerse. La gente, en general, ingerirá cualquier intoxicante o cualquier droga que le provoque algún efecto placentero. En Irán, por ejemplo, el opio se vendía en los comercios hasta hace bastante poco tiempo, y tenían tres millones de adictos en una población de veinte millones. También hay formas espirituales de adicción. Cualquier cosa que pueda hacerse químicamente puede hacerse de otras maneras, es decir, si es que tenemos suficiente conocimiento de los procesos involucrados. Muchos policías y agentes de narcóticos son precisamente adictos al poder, a ejercer una cierta clase de poder perverso sobre personas indefensas. Droga limpia, la llamo yo... rectitud; ellos son rectos, rectos, y si perdieran ese poder, sufrirían tremendos síntomas de abstinencia. El cuadro que tenemos de toda la burocracia rusa, gente que está exclusivamente preocupada por el poder y sus ventajas... eso debe ser una adicción. ¿Y si lo perdieran? Bien, eso ha sido toda su vida.

Los narcóticos, entonces, perturban la percepción normal...

–Y provocan, en cambio, un arbitrario deseo de imágenes. Si las drogas no estuvieran prohibidas en los Estados Unidos, serían el perfecto vicio de la clase media. Los adictos cumplirían con su trabajo y después volverían a casa para consumir la enorme dosis de imágenes que los espera en los medios de comunicación de masas. A los *yonquis* les encanta ver televisión. Billie Holiday dijo que supo que estaba dejando las drogas cuando dejó de gustarle ver televisión. O suelen sentarse a leer un periódico o una revista y, por Dios, lo leen de cabo a rabo. Conocí a un viejo *yonqui* en Nueva York, que salía y se compraba un montón de periódicos y revistas y algunas golosinas y varios paquetes de cigarrillos, y después se sentaba en su cuarto y leía todos esos periódicos y revistas de punta a punta. Indiscriminadamente. Cada palabra.

Usted parece estar primordialmente interesado en puentear la estructura consciente, racional, hacia la que la mayoría de los escritores dirige su esfuerzo.

–No sé nada con respecto al sitio al que la ficción se dirige habitualmente, pero yo me dirijo, de manera bastante deliberada, hacia el área que denominamos sueños. ¿Qué es precisamente un sueño? Una cierta yuxtaposición de palabra e imagen. Recientemente he hecho muchos experimentos con los álbumes de recortes. Leo en los periódicos algo que tal vez me recuerda algo que he escrito, o que tiene alguna relación con eso. Recorto la foto o el artículo y lo pego en el álbum junto a las palabras de mi libro. O puedo estar caminando por la calle y de repente veo una escena de mi libro, y la fotografío y la pongo en mi álbum. He descubierto que siempre que estoy preparando una página, casi invariablemente sueño esa misma noche algo que se relaciona con esa yuxtaposición de palabra e imagen. En otras palabras, he estado muy interesado en la precisa manera en que la palabra y la imagen se relacionan, de manera asociativa extremadamente compleja. Hago una cantidad de ejercicios de lo que llamo viaje en el tiempo, calculando coordenadas tales como lo que fotografié en el tren, lo que pensaba en ese momento, lo que estaba leyendo y lo que escribía, todo eso para ver hasta qué punto puedo proyectarme completamente hacia atrás hasta ese punto del tiempo.

En *Expreso Nova*, usted declara que el silencio es un estado deseable.

–El estado *más* deseable. En cierto sentido, un uso especial de las palabras y de las imágenes puede conducir al silencio. Los álbumes de recortes y los viajes en el tiempo son ejercicios para expandir la conciencia, para enseñarme a pensar en bloques asociativos en vez de en palabras. Recientemente he pasado un tiempo estudiando los sistemas jeroglíficos, tanto egipcios como mayas. Todo un bloque de asociaciones... ¡trac!... así. Las palabras, al menos tal como las usamos, pueden interponerse en el camino de lo que yo llamo experiencia no-corporal. Ya es hora de que pensemos en dejar atrás el cuerpo.

¿Ha podido pensar durante una cantidad de tiempo en imágenes manteniendo en silencio su voz interior?

–Cada vez domino más esa técnica, en parte gracias a mi trabajo con los álbumes de recortes y de traducir las conexiones entre las palabras y las imágenes. Pruebe hacer esto: memorice cuidadosamente el significado de un fragmento, después léalo; descubrirá que verdaderamente puede leerlo sin que las palabras suenen en absoluto en su oído imaginario. Es una experiencia extraordinaria, que se continúa en los sueños. Cuando uno empieza a pensar en imágenes, sin palabras, es porque ya está en el buen camino.

¿Por qué es tan deseable ese estado sin palabras?

–Creo que es una tendencia evolutiva. Creo que las palabras son una manera de hacer las cosas con rodeos, como si avanzáramos en un carro tirado por bueyes, que son instrumentos torpes que finalmente serán dejados de lado, probablemente más pronto de lo que creemos. Es algo que ocurrirá en la era espacial. Casi todos los escritores serios se niegan a abrirse a las cosas que está haciendo la tecnología. Yo nunca he podido entender esa clase de temor. Muchos de ellos tienen miedo de los grabadores, y la idea de usar cualquier recurso mecánico con propósitos literarios les resulta una suerte de sacrilegio. Esa es una de las objeciones que se plantean a los collages de palabras. Ha habido mucho de eso, una especie de reverencia supersticiosa por la palabra. Dios mío, dicen, no se puede recortar así las palabras. ¿Por qué *no puedo*? Me resulta mucho más fácil interesarme en los recortes y collages de personas que no son escritores –médicos, abogados, ingenieros, cualquier clase de persona amplia y bastante inteligente– que en las de los que sí son escritores.

¿Qué ofrece al lector la técnica del recorte que no le ofrezca la narrativa convencional?

–Cualquier fragmento narrativo o cualquier fragmento, digamos, de imágenes poéticas está sujeto a cierto número de variaciones, todas las cuales pueden ser interesantes y válidas por derecho propio. Una página de Rimbaud recortada y reacomodada ofrecerá imágenes bastante nuevas. Imágenes de Rimbaud –verdaderas imágenes de Rimbaud–, pero nuevas.

¿Cree que el público puede eventualmente ser entrenado para responder a los recortes?

–Por supuesto, porque los recortes hacen explícito un proceso psicosensorial que de todos modos funciona todo el tiempo. Alguien está leyendo un periódico, y sus ojos siguen la columna del modo aristotélico adecuado, una idea por vez, una oración por ver. Pero subliminalmente está leyendo las columnas de ambos costados y es consciente de la persona que está sentada a su lado. Eso es un recorte. Yo estaba sentado en una cafetería de Nueva York, tomando un café y comiéndome unas roscas. Pensaba que uno verdaderamente se siente encajonado en Nueva York, como si viviera dentro de una serie de cajas. Miré por la ventana y había un gran camión de Yale. Eso es un recorte... una yuxtaposición de lo que ocurre afuera y de lo que uno está pensando. Cuando camino por la calle, hago esa práctica. Digo, cuando llegué aquí vi ese signo, yo estaba pensando esto otro, y cuando vuelvo a casa lo escribo todo. A veces uso ese material, y otra veces no. Tengo aquí, literalmente, miles de páginas de notas, materia prima, y también llevo un diario. En cierto sentido es un viaje en el tiempo.

La mayoría de la gente no ve lo que ocurre a su alrededor. Ese es mi principal mensaje para los escritores: por amor de Dios, tengan los *ojos* abiertos. Adviertan lo que ocurre alrededor. Quiero decir, por ejemplo, camino por la calle con amigos. Les pregunto: "¿La vieron, vieron esa persona que pasó?". No, no repararon en ella. Cuando venía para aquí la pasé muy bien en el tren. Hacía años que no viajaba en tren. Descubrí que no tenía vagón colectivo. Conseguí un camarote y pude usar la máquina de escribir mientras miraba por la ventanilla. Además, tomé fotos. También advertí todos los carteles y signos y lo que estaba pensando en ese momento, sabe. Y conseguí algunas yuxtaposiciones extraordinarias. Por ejemplo, un amigo mío que tiene un loft en Nueva York. Me dijo: "Cada vez que salgo de la casa, si dejo la puerta del baño abierta, cuando vuelvo encuentro una rata adentro". Miro por la ventanilla, y allí está el cartel de Control de Plagas Able.

El único defecto del argumento a favor de los recortes parece ser la base lingüística sobre la cual operamos, la oración declarativa directa. Llevará mucho tiempo cambiar eso.

–Sí, desafortunadamente es uno de los grandes errores del pensamiento occidental, la proposición "una cosa o la otra". Usted recordará a Korzybsky y su idea de la lógica no aristotélica. "Una cosa o la otra" no es un pensamiento correcto. No es la manera en que ocurren las cosas, y siendo que la construcción aristotélica es una de las grandes trabas de la civilización occidental. Los recortes son un movimiento que tiende a liberarnos de eso. Me imagino que sería más sencillo que, por ejemplo, los chinos aceptaran esa técnica porque, como usted sabe, ya existen muchas maneras de leer un ideograma dado. Ya está recortado.

Tomando en consideración todo esto, ¿qué ocurrirá con la narrativa durante los próximos veinticinco años?

–En primer lugar, creo que habrá una fusión cada vez mayor del arte y la ciencia. Los científicos ya están estudiando el proceso creativo, y creo que se vendrá abajo la frontera entre el arte y la ciencia y que los científicos, eso espero, se volverán más creativos, y los escritores más científicos. Y no veo motivos para que el mundo artístico no pueda fundirse con Madison Avenue. El arte pop es un paso en esa dirección. ¿Por qué no podemos tener anuncios publicitarios con bellas palabras y bellas imágenes? He advertido que ya aparecen en los anuncios publicitarios de whisky algunas bellas fotografías en colores. La ciencia además descubrirá para nosotros la forma en que se producen los bloques asociativos.

¿Usted cree que eso destruirá la magia?

–En absoluto. Creo que la aumentará.

¿Ha hecho algo con computadoras?

–No he hecho nada, pero he visto un poco de poesía computada. Puedo tomar uno de esos poemas computados y tratar de encontrarle correlativos, es decir, imágenes que le correspondan; es algo perfectamente posible.

¿El hecho de que provengan de una máquina disminuye su valor para usted?

–Creo que cualquier producto artístico debe sostenerse o caer según lo que haya en él.

¿Entonces no lo perturba el hecho de que un chimpancé pueda producir pintura abstracta?

–Si la pintura es buena, no. La gente me dice: "Oh, esto es muy bueno, pero usted lo hizo recortando de otros". Yo digo que eso no tiene nada que ver con cómo lo conseguí. ¿Qué otra cosa es una escritura, salvo un recorte? Alguien tiene que programar la máquina, alguien tiene que *hacer* el recorte. Recuerde que yo fui el que hizo la selección. De los cientos de frases posibles que hubiera podido usar, elegí una.

¿Cuál es la diferencia entre el *yonqui* moderno y el *yonqui* de 1944?

–Para empezar, todos esos adictos jóvenes de hoy; eso era bastante desconocido en 1944. Casi todos los que yo conocí eran de edad mediana oviejos. Conocí a algunos carteristas y ladrones y artistas del cambio chico. Tenían algo llamado El Billete, que era una treta con el cambio. Nunca he podido darme cuenta de cómo funciona. Uno de los tipos que conocí podía vencer a todos los cajeros de Grand Central con esa treta. Empezaba con un billete de 20 dólares. Les daba un billete de 20 dólares y cuando recibía el cambio les decía: "Bien, espere un minuto, después de todo ya tengo cambio". Y, de inmediato, el cajero se queda con 10 dólares menos. Un día este artista del cambio fue a Grand Central, aunque sabía que ya estaba quemado, pero quería cambiar 20 dólares. Bien, lo sorprendieron y lo arrestaron. Cuando lo llevaron a la Corte y trataron de explicar lo ocurrido, ninguno de los cajeros pudo hacerlo. En mis archivos guardo historias como ésta.

¿Cree en la existencia de Dios?

–¿Dios? No diría eso. Creo que hay innumerables dioses. Lo que en la tierra llamamos Dios es un pequeño dios tribal que ha hecho un terrible lío. Sin duda las fuerzas que operan a través de la conciencia humana controlan los acontecimientos. Uno de los escritores de Luce puede ser un agente de vaya uno a saber qué poder, una fuerza con un apetito insaciable de palabras e imágenes. ¿Qué se propone hacer esta fuerza con esa tremenda montaña de basura de imágenes? Tienen un reparto regular de personajes. Para entrevistar a Mary McCarthy, enviarán a una tímida chica de Vassar que simplemente trata de abrirse camino. A mí me enviaron algunos personajes de carnaval. "Oye, Bill, ¿tienes un porro?" ¡Un *porro*, por Dios! "Por cierto que no", les dije. "No sé de qué me hablan". Después vuelven y escriben un artículo perverso para los archivos.

En cierto aspecto, *Expreso nova* parece ser una receta destinada a aliviar males sociales. ¿Usted ve la necesidad, por ejemplo, de que existan cortes biológicas en el futuro?

–Sin duda. La ciencia se verá eventualmente obligada a establecer cortes de mediación biológica, porque las formas de vida se harán cada vez más incompatibles con las condiciones de vida a medida que el hombre se interne más en el espacio. La humanidad tendrá que pasar por alteraciones biológicas en última instancia, si es que queremos sobrevivir. Eso exigirá que la ley biológica decida cuáles cambios hacer. Simplemente tendremos que usar nuestra inteligencia para planificar las mutaciones, en vez de permitir que se produzcan azarosamente. Porque muchas de esas mutaciones azarosas –mire el tigre de dientes de sable– están condenadas a tener un diseño muy pobre. En el futuro, decididamente, sí. Creo que hay innumerables posibilidades, literalmente innumerables. La esperanza es el desarrollo de la experiencia no corporal, para finalmente alejarse del cuerpo, de las coordenadas tridimensionales y con las concomitantes reacciones animales de temor y huida, que inevitablemente llevan al disenso y a las disputas tribales.

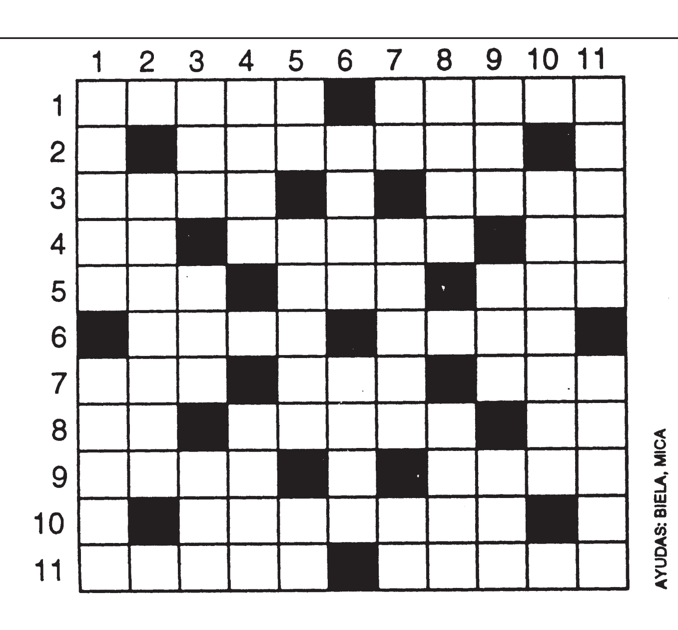
Mary McCarthy lo ha caracterizado como un utopista amargo. ¿Es correcta la definición?

–Definitivamente pretendo que lo que digo sea tomado literalmente, sí, para que la gente sea consciente de la verdadera criminalidad de nuestra época, para que puedan distinguir las marcas. Toda mi obra está dirigida en contra de aquellos que, por estupidez o conscientemente, están abocados a hacer estallar el planeta o a hacerlo inhabitable. Como la gente de la publicidad, de la que ya hablamos, estoy preocupado por la precisa manipulación de palabra e imagen para crear una acción, no para salir a comprar una Coca-Cola sino para crear una alteración de la conciencia del lector. Sabe, me han preguntado si de estar en una isla desierta sabiendo que nadie vería nunca lo que yo pudiera escribir, lo mismo seguiría escribiendo. Mi respuesta es un enfático sí. Seguiría escribiendo para tener compañía. Porque estoy creando un mundo imaginario –siempre es imaginario– en el que me gustaría vivir. ∎

Se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo. Este fragmento pertenece al volumen Narradores 2 *de la colección* Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review.

VERANO12/ JUEGOS

CRUCIGRAMA



HORIZONTALES

1. Flecha./ Tez.
2. Que ha sucedido recientemente.
3. (-Smith) Fundador de la ideología liberal./ Superior de un monasterio.
4. Percibí con la vista./ Extiendas./ Sodio.
5. Período inconmensurable./ Atomo con carga eléctrica./ Un millar.
6. Semilla del cafeto./ Tronco de los arameos.
7. Iglesia, catedral./ Abreviatura de "locución"./ Arrope cocido con miel y azúcar.
8. United States./ Medida inglesa para líquidos./ Especie de violonchelo siamés.
9. Mineral hojoso de brillo metálico./ Deslucir, maltratar.
10. Obra de imprenta.
11. Aparato detector./ Pieza delgada y plana de madera.

VERTICALES

1. Sin aspereza./ Efectuar la adición.
2. Diócesis.
3. Nombre de mujer./ Nave./ (El) Nombre dado a Rodrigo Díaz de Vivar.
4. Bebe./ Escala de colores.
5. Prefijo: proximidad./ Barra que transforma un movimiento de vaivén en uno de rotación./ Símbolo del praseodimio.
6. Río de España./ Percibir olores.
7. Símbolo del cromo./ Especie de falda de las indígenas de Ecuador y de Perú./ Antigua forma de la conjunción "y".
8. Algunas./ Organismo espacial de EE.UU.
9. (Sem) Rabino español del siglo XIV./ Extensión grande de agua salobre./ Patriarca hebreo.
10. Valerosa, corajuda.
11. Hilo de la caña de pescar./ Parte inferior de la cara.

GRILLAS DE MENTE

Encuentre las palabras definidas, ayudándose con la lista de sílabas que figura al pie, y escríbalas en el esquema. Al terminar podrá leer, en las columnas señaladas, una frase del multifacético Carlitos.

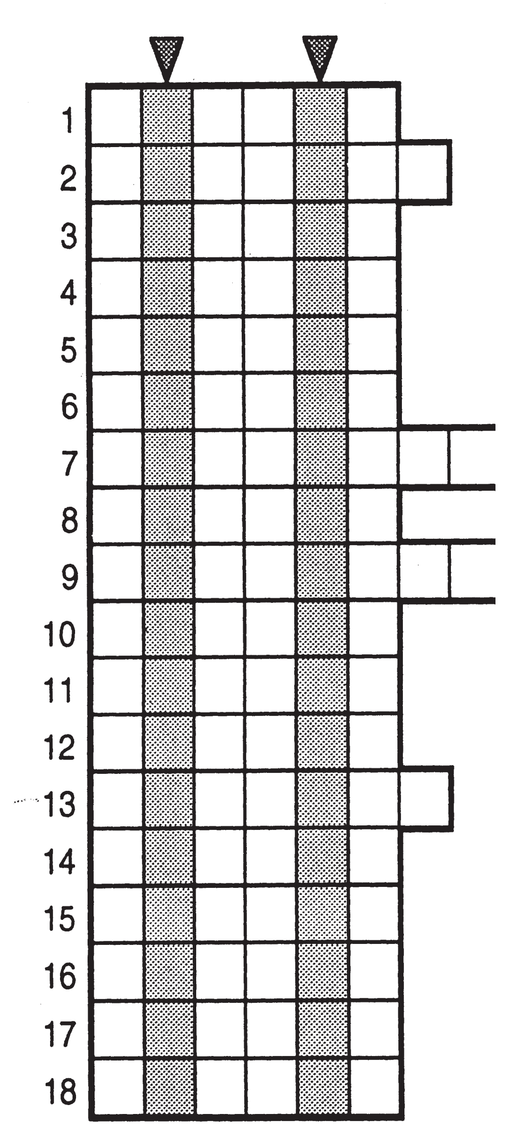
DEFINICIONES

1. En latín, por oposición a.
2. Clavillo para sujetar.
3. Tafetán, tela de seda.
4. Terreno plantado de fresas.
5. Miembro de la E.T.A.
6. Hidrato de carbono de las semillas.
7. Matar hiriendo o golpeando el cuello.
8. Gracioso.
9. Anormalidad.
10. Tejido de esparto.
11. Corriente de aire.
12. Comarca de Asia anterior antigua.
13. Falta de desarrollo.
14. Parte posterior del cuello.
15. Seco en demasía.
16. Que no sirve para nada.
17. Ciudad de los EE.UU.
18. Entrada, paso.

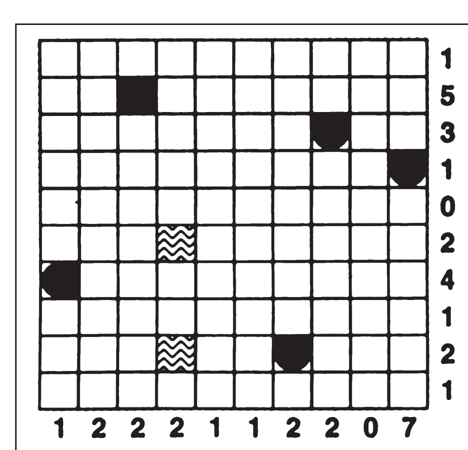


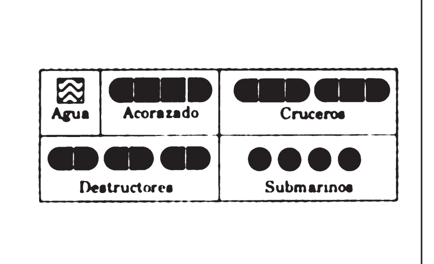
LAS PALABRAS SE FORMAN CON ESTAS SILABAS

a, a, a, a, A, ac, al, bos, ce, cer, co, co, cu, do, e, es, fe, fé, fi, fia, fre, go, i, la, ler, lí, ma, no, no, nú, ra, re, ria, rra, sal, se, si, so, so, sus, ta, ta, ta, tar, te, til, to, ton, tro, ver, vien, viz.



BATALLA NAVAL





SOLUCIONES

crucigrama

S	A	E	T	A	■	C	U	T	I	S
U	■	M	O	D	E	R	N	O	■	E
A	D	A	M	■	B	■	A	B	A	D
V	I	■	A	B	R	A	S	■	N	A
E	O	N	■	I	O	N	■	M	I	L
■	C	A	F	E	■	A	R	A	M	■
S	E	O	■	L	O	C	■	R	O	B
U	S	■	G	A	L	O	N	■	S	A
M	I	C	A	■	E	■	A	J	A	R
A	■	I	M	P	R	E	S	O	■	B
R	A	D	A	R	■	T	A	B	L	A

grillas de mente

1. VERSUS./ 2. ALFILER./ 3. TAFETA./ 4. FRESAL./ 5. ETARRA./ 6. FECULA./ 7. ACOGOTAR./ 8. DONOSO./ 9. ANOMALIA./ 10. ESTERA./ 11. VIENTO./ 12. ASIRIA./ 13. ATROFIA./ 14. CERVIZ./ 15. RESECO./ 16. INUTIL./ 17. BOSTON./ 18. ACCESO.

"El arte consiste en ocultar los artificios."
Charles Chaplin

batalla naval

